

**ДЕГТЯРЕНКО Ксения Андреевна**

**ЯЗЫКОВЫЕ ПРИЁМЫ КОМИЧЕСКОГО  
В КНИГЕ РАССКАЗОВ Ю. БУЙДЫ «ПРУССКАЯ НЕВЕСТА»**

10.02.01 – русский язык

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

Калининград  
2009

Работа выполнена в Российском государственном университете  
имени Иммануила Канта

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор  
Дмитровская Мария Алексеевна

Официальные оппоненты – доктор филологических наук, доцент  
Заика Владимир Иванович  
(Новгородский государственный университет  
им. Ярослава Мудрого)

кандидат филологических наук, доцент  
Федорова Ирина Руслановна  
(Российский государственный  
университет им. И. Канта)

Ведущая организация – Смоленский государственный университет

Защита состоится 27 ноября 2009 г. в 13.00 на заседании диссертационного  
совета К 212.084.04. при Российском государственном университете им. И. Канта  
по адресу: 236000, г. Калининград, ул. Чернышевского, 56, факультет филологии  
и журналистики, ауд. 231.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
Российского государственного университета им. И. Канта

Автореферат разослан 26 октября 2009 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета

О.Л. Кочеткова





Юрий Буйда – современный писатель, уроженец Калининградской области, автор многочисленных рассказов и романов. За книгу рассказов «Прусская невеста» (1998) автор был удостоен звания лауреата премии Аполлона Григорьева и номинирован на Букеровскую премию. Переводы книги вышли во Франции, Великобритании, Эстонии, Польше, Венгрии, Словакии, Норвегии, Турции, Греции. В Англии переводчику книги Оливеру Реди была присуждена престижная премия Россияка.

За прошедшее десятилетие книга «Прусская невеста» являлась объектом бурных обсуждений. Критиками отмечалась уникальность созданного на страницах книги мира – одновременно достоверного, реального и гротескно фантастического, страшного, больного и грустного, но тем не менее дарящего настоящую радость (Т. Ирмияева, О. Славникова, В. Курбатов, А. Агеев, А. Лапина). В научных исследованиях (М.А. Дмитриовская, Н.Г. Бабенко, М.В. Гаврилова) объектом изучения стали концептуальная и языковая организация рассказов Ю. Буйды, особенности авторской картины мира и эстетических взглядов писателя, смысловые инварианты, художественные модели пространства и времени, интертекстуальность. Однако многое пока остаётся за рамками исследований.

В художественном мире Ю. Буйды авторская игра на смысловых переходах между комическим и трагическим, жизнью и смертью воссоздаёт архаическую картину мира, где эти полярные для рационалистического мышления сущности составляли единое, нерасчлененное целое. Они были тождественны, поскольку воспринимались как необходимые элементы вечного круговорота жизни: «‘умереть’ значит на языке архаических метафор ‘ожить’, а ‘ожить’ – ‘умереть’» (О.М. Фрейденберг). Архаические представления, согласно которым смех объединяет жизнь и смерть, основаны на связи смеха с землёй – она одновременно рождает и умертвляет, через смерть даёт новую жизнь. Земля в архаике отождествлялась с другим созидающим началом – производительным и рождающим низом человека, или материально-телесным низом (М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг). В творчестве Ю. Буйды смех, будучи связанным с жизнью и смертью, а через них с топографическим низом земли и производительным низом человека, обладает, как и в архаике, возрождающей способностью. Это определяет специфику комического у Ю. Буйды – сфера комического в творчестве писателя близка к области народной низовой телесной комикс.

Архаический мировоззренческий пласт в творчестве писателя обнаруживает себя также посредством приёмов комического, в своей основе тоже связанных с особенностями мифологического мышления. Это гротеск, реализованный троп и метаморфоза. Авторская интенция использования указанных приёмов заключается в осознанном стремлении к мифопоэтическим истокам. В текстах писателя языковые приёмы комического неразрывно связаны с содержательным уровнем произведений. В силу этого исследование механизмов комического представляет собой важное средство реконструкции авторской картины мира.

**Предметом исследования** в диссертации является язык и понятийная организация рассказов Ю. Буйды в той части, которая имеет отношение к сфере комического, а **объектом исследования** служат наиболее репрезентативные языковые приёмы создания комического в сборнике рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста».

**Цель** настоящего исследования – анализ приёмов комического в книге рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста», выявление их семантики, функциональной значимости и философско-эстетической роли в художественной системе писателя.

Достижение поставленной цели потребовало решения ряда конкретных задач:

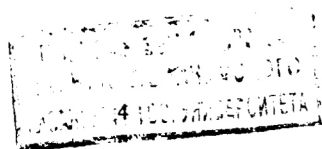
- выработать теоретическую базу исследования, для чего необходимо рассмотреть категорию комического, выделить основные подходы к определению комического в разных областях знания, произвести отбор терминов, а также представить классификацию приёмов комического;
- разграничить различные приемы комического, часто функционирующие в рассказах Ю. Буйды в тесной связи друг с другом;
- показать многоуровневость смысловой организации текстов Ю. Буйды и описать особенности функционирования приёмов комического на разных уровнях – эксплицитном и имплицитном – с учётом их внутритекстовых и межтекстовых связей;
- вскрыть основу игрового начала у Ю. Буйды;
- определить специфику комического у Ю. Буйды, выявить тематические области, связанные с комизмом;
- реконструировать эстетические взгляды и особенности мировосприятия Ю. Буйды на основе анализа приёмов комического.

**Актуальность** настоящего исследования обусловлена поиском новых подходов к анализу текста. Выбранный нами подход отвечает современному взгляду на художественный текст как на сложноорганизованное единое целое, языковой и содержательный уровни которого находятся в тесной связи.

**Научная новизна работы** заключается в том, что впервые проведено системное исследование приёмов комического у Ю. Буйды, которое позволяет выделить и описать специфику идиостиля писателя и реконструировать особенности его художественной картины мира.

**Материалом** диссертационного исследования послужили рассказы из книги Ю. Буйды «Прусская невеста», а также примыкающие к книге рассказы, написанные позже.

Цели и задачи настоящего исследования определили необходимость комплексной **методики** анализа. В диссертации были использованы приёмы контекстуального, компонентного, сравнительно-сопоставительного и этимологического анализа.



**Теоретическая значимость** работы определяется применением системного подхода к описанию приёмов комического, функционирующих в книге Ю. Буйды.

**Практическое значение** работы состоит в возможности использования материалов диссертации в разработке и преподавании спецкурсов и спецсеминаров по лингвистическому анализу художественного текста, а также в спецкурсах по творчеству Ю. Буйды.

В соответствии с поставленной целью в качестве **основных положений** на защиту выносятся следующие:

1. Область комического у Ю. Буйды связана со сферой материально-телесного низа (М.М. Бахтин), отождествляемого в архаике с топографическим низом земли, – одновременно рождающим и умертвляющим. Понятийная закреплённость области комического является выражением философских и художественных взглядов писателя;

2. Функциональная значимость приёмов комического выражается у Ю. Буйды, с одной стороны, в репрезентации особенностей карнавального мироощущения, а с другой стороны, в создании игрового, построенного по законам карнавала художественного мира. Организующим ядром карнавальной стихии у Ю. Буйды является реализация основного принципа карнавала – инвертирование амбивалентных сущностей, двуединых противостоящих начал, равноценных и взаимозаменяемых (М.М. Бахтин). Исследование карнавального смеха является ключом к поэтике комического у Ю. Буйды и осмыслению игрового начала в творчестве писателя;

3. В произведениях Ю. Буйды приёмы комического функционируют на фонетическом, словообразовательном, лексико-семантическом и текстовом уровнях. Это приёмы игры со звуковой и графической формой слова, приёмы комического обыгрывания прозвищ, прием метаморфозы, механизмы буквализации (реализованный троп) и приём интертекстуальности. Конститутивную форму выражения комического в художественном мире Ю. Буйды представляет гротеск. Для поэтики гротеска Ю. Буйды характерны такие приёмы комического, как гипербола, гиперболический троп, гротескные перечисления, гротескная нумерология, карнавальное инвертирование и стилистический контраст;

4. Работа приёмов в текстах Ю. Буйды осуществляется на разных уровнях: на внешнем, эксплицитном, и глубинном, имплицитном. Вследствие этого и сами приёмы характеризуются признаками эксплицитности и имплицитности;

5. В художественном мире писателя приёмы комического обладают скрытой проективной силой – они выходят на уровень всего текста, образуя сложную систему и участвуя в порождении сюжета;

6. В творчестве Ю. Буйды комическое и трагическое образуют неделимое целое. Комическая стихия разрушает трагизм смерти. Объединение этих понятий-

ных областей воссоздаёт особенности архаического мышления, когда хоронили и умирали под звуки смеха;

7. Поэтика комического у Ю. Буйды основывается на принципе контраста. Писатель пользуется игровыми возможностями смысловых переходов, которые задаются бинарными оппозициями «жизнь - смерть», «женское - мужское», «верх - низ», «перед - зад», «комическое - трагическое», «возвышенное - приземленное», «реальное - ирреальное», «художественная реальность - действительная реальность», «обыденное - фантастическое».

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации изложены в 5 публикациях и докладывались на международных конференциях «Геополитика и русские диаспоры в Балтийском регионе» (Калининград, 2007), «Модальность в языке и речи: новые подходы к изучению» (Калининград, 2007), «Модели в современной науке: единство и многообразии» (Калининград – Светлогорск, 2009) и ежегодных научных семинарах аспирантов РГУ им. И. Канта (2005-2009).

### **Содержание и основные результаты работы**

Во введении аргументируется выбор темы диссертации, определяется предмет, объект, цели и задачи исследования, указывается материал исследования и методы его анализа, обосновывается актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы и формулируются положения, выносятся на защиту.

**Первая глава «Категория комического: история теоретического осмысления и актуальное состояние изучения»** состоит из 6 параграфов.

В *первом параграфе* рассматриваются понятия «комическое» и «смешное»/«смех». Проблема их разграничения решается современными исследователями по-разному: в большинстве работ вслед за Гегелем наблюдается противопоставление терминов (Пропп 1999, Боров 1957, Карасёв 1996 и др.), но есть и работы, где разграничение понятий отвергается (Дземидок 1974). Мы придерживаемся первой точки зрения. Смех отражает «радость бытия», субъективное физиологическое, телесное ликование, которое характерно не только для человека: нечто похожее можно видеть и у животных, которым также знакомы радость и физическое удовольствие. Комическое – это более позднее по отношению к смеху явление как в филогенезе, так и в онтогенезе. Комическое представляет собой соединение эмоции и рефлексии, это смех, вызванный интеллектуально-смысловой игрой. Комическое у Ю. Буйды, часто относясь к гротескному телу, связано с центральными мировоззренческими константами писателя.

**Второй параграф** посвящён докультурному биологическому прошлому смеха и культурной архаической семантике смеха. В качестве предварительной, генетически ранней стадии в развитии смеха и комического рассматривается физи-

ческий стимул, вызывающий смех – щекотка (А.Г. Козинцев). Она порождает «протосмех» (шутливый оскал), объединяющий две противоположности – агрессивность и дружелюбность. Наиболее ярко эта особенность проявляется в архаике, когда появился первый культурный смех с ярко выраженным свойством – амбивалентностью.

На самых ранних стадиях развития культуры смех был одновременно связан с жизнью, рождением, спасением, началом, с одной стороны, и со смертью, убийством, концом, с другой стороны (О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтин, В.Я. Пропп, Б.А. Успенский, Н.И. Толстой). Архаический смех тесно связан с идеей круговорота времени – вечным повторением и возвращением. Эти представления базируются на связи смеха с землёй, одновременно поглощающим началом (=могила, чрево) и рождающим, возрождающим (=материнское лоно). Смех снижает, низвергает «в план земли и тела в их неразрывном единстве», и это «снижение роет телесную могилу для нового рождения» (М.М. Бахтин). «Смех» – это метафора смерти, но «смерти плодородящей, смерти в момент предела, за которым наступает жизнь» (О.М. Фрейденберг).

В *третьем параграфе* рассматриваются теории комического от античных до современных. Существуют два основных направления – философско-эстетическое и когнитивно-психологическое. Формирование категории комического начинается в античных трудах по эстетике. Идея отклонения от нормы как основы комического (Платон, Аристотель) получила дальнейшее развитие в трудах многих ученых (Шлегель 1893, Бергсон 1900, Шеллинг 1938, Дземидок 1974, Пропп 1976, 1999, Боров 2003, Вулис 1966, Карасёв 1989 и др.). В когнитивно-психологическом направлении комическое трактуется как игра. Истоки таких взглядов содержатся у Канта, который описывал повод к смеху через «игру эстетических идей» и «превращение напряженного ожидания в ничто». В качестве основного механизма комического выдвигается либо «обманутое ожидание» (Т. Липпис, Г. Спенсер), либо «комический шок» (К. Гроос). Две линии в осмыслении сущности комического – противоречие и игра – пересекаются, сосуществуют и дополняют друг друга.

В *четвёртом параграфе* рассматриваются основные формы комического: юмор, сатира, ирония и гротеск. Основными видами комического считаются юмор и сатира. Иронию и гротеск одни исследователи считают самостоятельными формами комического, другие причисляют их к приёмам комического, в частности гротеск часто относят к технике сатиры.

В *пятом параграфе* представлен обзор работ, посвящённых изучению приёмов комического, в том числе на материале художественной литературы (Н.В. Гоголь и М.Е. Салтыков-Щедрин) (см.: Белый 1934; Пропп 1999; Виноградов 1953; Ефимов 1961).

В *шестом параграфе* рассматривается языковая игра, её отношение к категории комического, а также механизмы языковой игры. В разговорной речи сред-

ством языковой игры часто выступает каламбур. Её основной целью является развлекательная (В.З. Санников). В художественной литературе применение языковой игры мотивируется стремлением к большей выразительности, нетривиальности, эстетической ценности текста (Т.Д. Брайнина, А.М. Люксембург, И.Н. Позерт, Г.Ф. Рахимкулова). Е.А. Земская делит приёмы языковой игры на две группы: 1. игра с формой слова (балагурство); 2. игра со значением слов (острословие). По уровням языка классифицируют языковые приёмы комического В.З. Санников, И.Н. Горелов, К.Ф. Седов, Д. Бутлер. Низшие языковые уровни – фонетика, фонология, морфология – характеризуются большей «ожёсткостью» и поэтому реже используются для создания комического эффекта, чем единицы словообразовательного, лексического и стилистического уровней. У Ю. Буйды приёмы комического функционируют на разных уровнях.

**Вторая глава «Языковые приёмы создания гротеска в художественном мире Ю. Буйды»** состоит из 7 параграфов. У Ю. Буйды гротеск представляет собой конститутивную форму выражения комического. Понятие «гротеск» передаёт особенности художественного мира Ю. Буйды – мира переходных состояний.

В *первом параграфе* рассматривается понятие гротеска. В качестве основополагающих черт гротеска, фигурирующих в большинстве многочисленных определений, выступает фантастическая гипертрофированность образа и сочетание чужеродных, разнопорядковых элементов. В литературе Нового времени гротеск связывается с сатирой (Г. Шнееганс). Подобное понимание гротескного образа как отрицательного не было свойственно для архаического гротеска, тесно связанного с феноменом телесности и воплощавшего глубоко положительное и создающее начало. Материально-телесный низ отождествлялся с землею – с топографическим низом, «где из смерти старого рождается новая жизнь» (М.М. Бахтин). У Ю. Буйды гротеск обращён к архаике и связан с комизмом избытка, чрезмерности, со смехом тела. Акцент делается на телесности, производительных органах, груди, животе, рте, глазах, а также материально-телесных актах, таких, как зачатие, рождение, употреблении еды и питья, но одновременно и на смерти. Смерть, а также все мертвое, неподвижное, бездушное всегда чреватые новым рождением.

Во *втором параграфе* рассматривается гротескная гипербола и языковые средства её выражения. Использование приёма гиперболы является существенным признаком гротеска. Насыщенность текстов Ю. Буйды гиперболой обусловлена тематикой и характером его произведений, полуреальных-полуфантастических, в которых принцип нарушения правдоподобия выступает в качестве одного из основных.

У Ю. Буйды приём гиперболы относится преимущественно к понятийной области материально-телесного низа. Писатель широко использует гиперболу в целях комической характеристики героев. Это особенно важно для эпизодических



персонажей, лишённых подробного портрета. У ряда героев – Аркаши Стратонова, Граммофоники, Деда Муханова, Зойки-с-мясокомбината – гиперболическая характеризующая деталь составляет постоянный признак и повторяется из рассказа в рассказ, что значительно повышает степень комизма. Гипербола связана, в частности, с преувеличением такой части гротескного тела, как рот. Рот – это раскрытые ворота, ведущие в телесный низ. У Ю. Буйды системой переходов рот связывается с различными частями телесного низа, который связан с рождением, в том числе и с рождением слова. Эта семантика отражена в прозвищах ряда персонажей и характеризующих их деталях. Так, про героиню по прозвищу *Граммофоника* (отсылка к громкому воспроизведению звука, открытому рту, женскому лону, но одновременно и фаллу-трубе) автор сообщает, что она отличалась «склонностью к словесному недержанию». *Машка Геббельс*, в основу прозвища которой положена фамилия министра пропаганды Третьего рейха, обычно раздражалась речами «*после третьего стакана самогона с куриным пометом*» (в слове *раздражаться* игровым образом присутствует также семантика родов). В последнем рассказе книги «Буйда (вместо послесловия)» появляется *Жопсик* – «*вселенской брехун*», умевший «*сочинять занимательные истории*». Это alter ego автора, результат его проекции себя как писателя и одновременно семантизации фамилии Буйды: «Варшавянин мог бы и не обратить внимания на мое имя, но на севере и северо-востоке Польши большинство жителей – выходцы с западнобелорусских и западноукраинских земель, которым хорошо известно, что ‘буйда’ означает ‘ложь, фантазия, сказка, байка’ и одновременно – ‘рассказчик, сказочник, лжец, фантазер’».

В *третьем параграфе* рассматриваются гротескные тропы (сравнения и метафоры). Здесь обычная для тропов образная функция дополняется функцией гиперболизации, что достигается за счёт введения соответствующего вспомогательного субъекта, в коннотативной семантике которого актуализируется сема ‘чрезмерность’, указывающая на фантастически высокую степень проявления признака. Классификация тропов дана по категориальной принадлежности субъектов тропа (основного и вспомогательного), что позволяет акцентировать конститутивное свойство гротеска – контраст, сочетание несочетаемого. В гротескных тропах Ю. Буйды сочетаются следующие разнопорядковые сущности:

1. «человеку» – «предмет». Здесь гиперболизации подвергаются части гротескного тела: нос, грудь, фигура, ноги («из середины [лица] ледокольным форштевнем выплывал огромный нос»; «кубическая фигура с кубической грудью и кубическими же ногами»);

2. «человеку» – «животное». В качестве вспомогательных субъектов используются номинации животных, у которых признак, составляющий основу персонажа, является чрезмерно выраженным, преувеличенным, гипертрофированным: верблюд, кузнечик, корова. Прозвище героини *Красавица Му* объясняется тем, что «грудь ее постоянно сочилась молоком – его было так много, что хватало на

*выпойку соседских телят*». Это определяет гротескный характер метафоры «*млечная полнота*» – героиня по принципу *pars pro toto* является коровой и выменем одновременно. Вместе с тем в форме *вымени* игровым образом содержится предположно-падежная форма *в имени*. И действительно, все содержится в имени героини – *Красавица Му*. Таким образом, вопрос в стихотворении А.С. Пушкина «Что в имени тебе моем?» решается Ю. Буйдой положительно. В свете этого глубокий смысл приобретают слова Ю. Буйды, завершающие книгу «Прусская невеста»: «...я не выбирал имя, разве что – судьбу. А остается только имя, хотя значима только судьба»;

3. «предмет» – «предмет». В качестве вспомогательных субъектов используются лексемы, указывающие на пиршественные образы (М.М. Бахтин), характерные для карнавално-праздничного мироощущения. Считалось, что их преувеличение способствует зачатию и рождению нового мира, ср.: «[воздушный] шар, напоминавший печеное яблоко». Яблоко является символом грехопадения, которое явилось первым звеном в цепи будущих рождений. Слово *печеное* указывает на *печь* – метафору женского лона. В печи все должно сгореть, уничтожиться, но *горячий* воздух надувает воздушный шар, увеличивающийся подобно животу беременной женщины. Чем больше шар *раздувается*, тем сильнее (в системе кодов) горит *раздуваемый* огонь и тем быстрее, следовательно, идет процесс сгорания, уничтожения. Кроме того, *печеное яблоко* является *сморщенным* и меньше по объему, чем яблоко свежее. Поскольку оно меньше, то оно моложе. Одновременно сморщенность является признаком старости (ср.: *лицо, как печеное яблочко*). Воздушный шар, являясь чревом, растет, в нем вынашивается *плод* (то же *яблоко*), который из старого, сморщенного превратится в гладкий и надутый (*молодой*), но одновременно из маленького (молодого) превратится в большой, взрослый, старый – то же *печеное яблоко*. Старое оказывается беременным новым – это рождающая смерть. Как только произойдут роды и живот-шар сдуется, он тоже снова станет *печеным* яблоком, то есть старым, сморщенным, сгнившим, от него останутся одни *семена*. Как только шар сдуется, произойдет его падение на землю (грехопадение), и он, сморщенное гнилое яблоко (которое по виду неотличимо от печеного), в котором на самом деле живыми остались только *семена*, соблазнит сам себя (шар – это Ева, то есть сама *жизнь* в самом прямом смысле – такова этимология имени женщины-прародительницы, но одновременно и Адам). Он забеременеет *сам собой* (в двух возможных смыслах этого выражения) и снова *набухнет*. Одновременно он неизбежно *бухнет* на, упадет – и так до бесконечности. Являясь женским лоном, шар одновременно является и *печью*, которая сама себя *раздувает* и обречена погибнуть в огне. В проекции воздушного шара на шар земной, который тоже является *воздушным*, ибо должно быть что-то *воздушное* в *безвоздушном* пространстве, метафора выходит на космогонический и апокалиптический уровень одновременно. Мир возникает и уничтожается в огне. *Воздушный шар*, раздувшись до размеров *земного* и став

земным, должен лопнуть, разлетевшись на кусочки-ключки, и погибнуть. Но одновременно, став из *воздушного* земным, он спокойно опустится на землю, превратясь из *воздушного шара* в *воздушный шарик*, из большого станет маленьким, из старого молодым и чреватым новой жизнью;

4. «человеку» – «явление природы». В качестве вспомогательных субъектов тропов привлекаются номинации явлений природы, которые обладают огромной, стихийной, ничем не сдерживаемой силой («Женщина-Вихрь», «возмутительница спокойствия, *вихрь, смерч, ураган*»). Гипербола у Ю. Буйды работает на акцентирование смерти и одновременно плодородящей семантики жизни.

В *четвёртом параграфе* рассматриваются гротескные перечисления. Комический эффект приёма возникает за счёт объединения в синтаксически однородном ряду семантически несовместимых лексических элементов. Указанный приём традиционно связывают с комическим, поскольку он воплощает собой один из основных принципов комического – «обманутое ожидание». Ю. Буйда использует два способа создания алогичных сцеплений синтаксически однородных компонентов: синтаксический параллелизм и зевгматические конструкции, которые имеют яркий комический характер. Про *Зойку-с-мясокомбината* сообщается, что «баба она была ненасытная до водки и мужчин». Комический эффект порождает каламбурная игра слов. Ядерное слово *ненасытная* одновременно реализует два значения: 1. 'жадный на еду, не могущий насытиться', которое актуализируется по отношению к слову *водка*; 2. перен. 'не удовлетворяющийся ничем', актуализируемое в соположении с лексемой *мужчина*. В рассказе «Чудо о Буяних» гротескное перечисление доводится до абсурда: Буяниха-Ведьма по ночам «*летала в ступе (на помеле, на красном быке, на белом льве, на черном вороне, на ассенизационной бочке, на Буяне, на Недотыкомке, на сложноподчиненных предложениях с придаточными образа действия, меры и степени)*». Завершающий ряд перечислений лексический компонент, названный в качестве средства полёта, не поддаётся логическому осмыслению, поэтому порождает сильный комический эффект. В книге Ю. Буйды зевгматические конструкции разрастаются до объёма одной-двух страниц. Подобные масштабные перечисления как приём известны с древности – по сути, это древняя техника эпического перечисления.

В *пятом параграфе* рассматривается приём игрового использования числительных: гротескная нумерология. Гротескное число – это число, с одной стороны, безмерно преувеличенное, хватающее через край, нарушающее всякое правдоподобие, а с другой стороны, обладающее долей достоверности, документальности (М.М. Бахтин, В.П. Руднев). Этим приёмом широко пользовался Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль». Ю. Буйда использует два механизма создания комических числительных в стиле гротесковой образности. Это 1. чрезмерная точность гиперболизированного числительного («притащили *три тысячи сто семьдесят три пластинки*»; 2. введение реальной детали, игровым образом

уточняющей гротескно-гиперболизированное указание на число. О героине Лидочке сообщается: «весьма интересная девушка, весившая *ровно восемь пудов – без ботинок и лифчика*». Вот описание похорон Буянихи: «*Восемьдесят пять* самых крепких мужчин, у каждого из которых было *не менее двоих детей*, благоговейно вынесли из больницы тело Буянихи». Количество детей отсылает к мужской производительной силе, которая ставится здесь в зависимость от количества мужчин и их физической силы. Смерть Буянихи оказывается в буквальном смысле чреватой новым рождением, что реализует архаическую концепцию вечного возвращения.

В *шестом параграфе* рассматривается карнавальное инвертирование. Карнавально-игровое мироощущение отрицает всё готовое и завершённое, оно «враждебно всяким претензиям на незыблемость и вечность» (М.М. Бахтин). Карнавал – это время обновления, уход старого и появления нового, что предполагает соответствующие формы для его выражения – переходные, зыбкие, меняющиеся, амбивалентные; карнавальные образы всегда обращены к сфере телесного низа, который предполагает возрождение (новую жизнь). У Ю. Буйды в игровой форме сочетаются следующие противоположные начала: «женское» и «мужское», «верх» и «низ», «перед» и «зад». Обыгрываемые оппозиции, принадлежащие грубой, телесной комике, писатель облекает в интеллектуальную форму комического: индивидуально-авторский приём инвертирования носит завуалированный характер. Так, например, в рассказе «Чёрт и аптекарь» чёрт, превратив аптекаря в кентавра, «что было силы *врезал ему башмаком по заднице*». С возмущенным воплем молодой человек вылетел на улицу и только на мостовой оценил главное преимущество четвероногих – повышенную устойчивость к *ударам судьбы*». Здесь имеет место тонкая игра на инвертировании понятийных областей «перед-зад» и «верх-низ». Обыгрывается идиома *удар судьбы*. Обнаружению игрового инвертирования смыслов способствует привлечение словосочетаний, в которых встречается выражение *удар судьбы*: *принять (на себя) удар судьбы, встретить удар судьбы*. Глаголы *принять* и *встретить* высвечивают смысл «фронтальности» в метафоре *удар судьбы*, указывающий на «направление» удара – лицо или переднюю часть туловища человека. В контексте рассказа понятийная область «перед» заменяется на «зад», а «верх» на «низ» – в соответствии с направлением удара ногой.

В *седьмом параграфе* рассматривается приём стилистического контраста. Ю. Буйда сталкивает, с одной стороны, слова сугубо книжной лексики, архаизмы, термины и специальную лексику, с другой – грубые, обценные, просторечные слова. В творчестве Ю. Буйды приём стилистического контраста, который традиционно относят к формальным приёмам языковой игры, отличается смысловой наполненностью. Писатель в скрытой, завуалированной форме обыгрывает основные понятия гротескной архаики – понятия верха и низа. Это достигается за счёт использования лексики высокого стиля для обозначения верха, а слов низко-

го стиля для обозначения низа – телесного низа и топографического низа земли. Лексика высокого и низкого стиля иконически отображает пространственную ориентированность тела по вертикали. Обнаружение завуалированных смыслов является мощным источником комического. В рассказе «Отдых на пути в Индию» описывается корабль, нос судна которого украшала «сирена с плоским монгольским лицом и острыми *собачьими сиськами*. За кормой *вздыхался* алтый от рыбьей крови пенный бурун». Лексема *вздыхаться*, принадлежащая к книжному стилю и акцентирующая семантику верха, резко контрастирует с грубым, просторечным словом *сиськи*, которое указывает на область телесного низа. Одновременно здесь обыгрывается производительный акт. Скрытый смысл раскрывается при обращении к номинации *вздыхающийся бурун*, под которой понимается 'пенистая волна' (=фалл), поднимающаяся над уровнем моря (=женским лоном). В соположении с выявленным смыслом глагол *вздыхаться*, принадлежащий лексике высокого стиля, приобретает эротическое значение.

Итак, в основе комического во всех рассмотренных приёмах создания гротесковой картины мира лежит механизм неправдоподобного преувеличения и игра на контрастах (сочетание несочетаемого).

**Третья глава «Метаморфоза и механизмы буквализации тропа»** состоит из 3 параграфов.

В **первом параграфе** рассматривается явление метаморфозы и языковые средства её воплощения. Метаморфоза понимается нами в буквальном смысле – как превращение одной сущности в другую, а не как её вырожденная форма – стилистический приём творительного метаморфозы (*пыль столбом*). У Ю. Буйды выделяются следующие типы метаморфоз: 1. метаморфозы с лексически невыраженным предикатом превращения: в груди *«у него была небольшая дверца, а за ней – искусно сделанное из стекла и металла сердце производства Челябинского тракторного завода»*. Здесь обыгрывается метаморфоза *сердце – мотор*; 2. метаморфозы, маркированные при помощи предиката превращения, в роли которого используются глаголы прошедшего времени, запечатлевающие момент совершения превращения (глагол *превратиться*, а также глаголы с семантикой изменения состояния, внешности, приобретения новых способностей и возможностей): аптекарь *«превратился в кентавра – художого, с липпайными боками и козлиной бороденкой»*; 3. метаморфозы оживления: *«завидев пробежавшую мимо телку, с вывески мясного магазина прыгнул коричневый розатый зверь, оказавшийся быком, который, однако, смог предложить рыжей девственнице лишь платонические отношения: повинаясь строгим указаниям торгового начальства, художник изобразил быка без органов размножения»*.

Метаморфозы в произведениях Ю. Буйды вступают во внутритекстовые и межтекстовые связи. В рассказе «Чудо о Буяниках» автомобиль *«превратился в черного, как гнилой зуб, коня, и прынул за стоячее облако»*. Эта метаморфоза получает развитие в конце рассказа, где грузовик в соединении с воздушным змеем

представлен в виде пытающейся взлететь птицы: «По кочковатому полю, подпрыгивая и хлопая, словно крыльями, откинутыми бортами, неслась чернолаковая полуторка», к которой был «привязан огромный двукрылый воздушный змей, чьи крылья были приделаны к ассенизационной бочке. Широко расставив ноги на верхнем люке, багровый от натуги Буян нещадно погонял *Птицу* – ветхий конь никак не мог сообразить, он ли это скачет или некая чудесная сила увлекает его вперед, и мчался с закрытыми от ужаса глазами, хватая воздух широко открытым ртом ... *Птица* вдруг отчаянно заболтал ногами в воздухе».

Связь между первой и второй метаморфозой акцентируется указанием на цвет автомобилей и коней – чёрный: *чёрнолаковая полуторка; чёрный автомобиль; чёрный, как гнилой зуб, конь*. Одновременно осуществляется переход от низа к верху. Имя коня *Птица* сначала задает связь с небом опосредованно, а потом конь действительно взлетает в небо. Данный пассаж одновременно отсылает к гоголевскому образу птицы-тройки («Мертвые души») и русским былинам об Илье Муромце, где конь «скачет выше дерева стоячего, / Чуть пониже облака ходячего».

Метаморфоза, произошедшая с конём по имени *Птица*, отсылает к двум другим метаморфозам в этом же рассказе. Первая связана с героем по прозвищу *Васька Петух*. Он просыпается после чрезмерного употребления спиртного накануне вечером – «весь дрожа». Намеренно подчёркивается переход от неподвижности (сна, смерти) к движению, жизни, подвижности. В результате второй метаморфозы оживает ржавый петушок, его оживление озаглавлено движением как рождением слова. У Ю. Буйды смерть воплощается в неодушевлённом, неподвижном предмете, который в результате метаморфозы становится одушевлённым, живым. Происходит его анимация (от лат. *anima* 'душа'). Анимация – это то же, что и мультипликация. Англ. *multiplication* означает умножение, но одновременно и размножение. Этот смысл поддерживается и символикой оживляемых предметов: петух, фазан, вообще птица и яйцо, животные (конь, бык, корова) – везде присутствует семантика плодovitости, жизни.

Во *втором параграфе* рассматривается приём реализации тропа. В.М. Жирмунский определяет указанный приём как «превращение тропа в нечто реально существующее». Этот прием как явление, свойственное художественной литературе, в своих истоках восходит к архаическому способу мышления, оперировавшему категорией реального тождества. У Ю. Буйды, чьё творчество характеризуется обращением к архаике, приём реализации тропа используется как способ реконструирования мифопоэтической мысли. Одновременно этот прием применяется в игровых целях для создания в пространстве текста неоднозначности. На фоне переносного значения тропа как правдоподобного (за счёт действия принципа фиктивности) начинает «мерцать» буквальный смысл тропеического наименования, воспринимаемый в близлежащем контексте как неправдоподобный,



что создаёт неустойчивое равновесие между реальным и нереальным планами изображения художественной действительности.

Актуализация буквального значения тропа достигается при введении в текст буквализирующей развёртки, указывающей на реалию (В.П. Москвин). Её функцию может выполнять логически и/или тематически связанное с тропом слово или словосочетание. У Ю. Буйды выявляются следующие параметры ввода буквализирующей развёртки: 1. эксплицитность – имплицитность; 2. дистантность – близость, или отдалённость буквализирующей развёртки относительно тропа; 3. последовательность ввода, или расположение буквализирующей развёртки относительно тропа (в препозиции или постпозиции); 4. способ репрезентации буквализирующей развёртки: лексический повтор или наличие общего корня, использование синонимичной лексемы, использование лексемы, находящейся с тропом в метонимических отношениях, реализация на основе принадлежности тропа и буквализирующей развёртки к общему лексико-семантическому полю. Так, в рассказе «Колька Урблпод» главный герой оказался виновником одного комического эпизода, произошедшего на *мясокомбинате*. Когда его спросили, «что это он прячет в штанах, Колька показал ... *что-то очень похожее на большущий кусок краковской колбасы*». Буквальная развёртка, выраженная лексемой *мясокомбинат*, вступает с тропом в метонимические отношения. Созданный тропом образ способствует созданию комического эффекта в силу принадлежности к понятийной области телесного низа, являющейся объектом низовой народной комедии.

В *третьем параграфе* рассматриваются приёмы комического преобразования фразеологизмов. Преобразованные фразеологизмы по своей сути являются фразеологическими каламбурами (Вакуров 1994, Санников 2002). В преобразованном фразеологизме, как и в каламбуре, комический эффект базируется на многозначности, достигаемой за счёт актуализации фразеологически связанного (переносного) и свободного (прямого) значений выражения. В художественном мире Ю. Буйды приём каламбурного обыгрывания фразеологизмов характеризуется сложной и многослойной игрой смыслов. Игровое взаимодействие фразеологизма (как в его исходном, так и вторичном значении) с текстом реализуется на разных уровнях: начиная с фонетического и заканчивая сюжетно-композиционным, образуя единое игровое поле, в котором словесная игра, шутка «перетекает» в игровую технику структурирования художественного пространства текста. Автор играет на инвертировании понятий «верх» – «низ», «перед» – «зад», «женское» – «мужское», что придаёт использованию Ю. Буйдой каламбурных фразеологизмов (которое Е.А. Земская считает типичным, или трафаретным приёмом языковой игры) характер индивидуальности.

В рассказах Ю. Буйды каламбурные фразеологизмы образуют две большие группы: семантически преобразованные и структурно-семантически преобразованные. Семантическое преобразование фразеологизма возникает за счет взаи-

модействия фразеологизма с контекстом. При этом традиционный лексический состав и структура фразеологизма остаются без изменений. У Ю. Буйды этот тип представлен приёмом буквализации. Приём заключается в восстановлении исходного, прямого значения лексем, составляющих фразеологизм. Это достигается при помощи введения в контекст рассказа буквализирующей развёртки, ука-зывающей на реалию. В роли развёртки в текстах Ю. Буйды используется слово или словосочетание, вступающее с фразеологизмом в синонимические, антонимические отношения, или же их соположение может осуществляться на основании принадлежности к одному лексико-семантическому и ассоциативному полю. В рассказе «Чёрт и аптекарь» говорится, что Синдбад Мореход бросилась на базар, «сея смуту предсказаниями *конца света* со ссылкой на власть, то есть на Кальсоныча, будто бы получившего достоверное известие о грядущем *Армагеддоне* с приложением точного маршрута следования в Иосафатскую долину, где и состоится заседание Страшного Суда». В качестве буквализирующей развёртки идиомы *конец света* (=Армагеддон) выступает текстовый фрагмент «*утро наступило при гробовом петушином молчании*», где неявно присутствует указание на отсутствие *света* как лучистой энергии. В архаике петух отождествлялся с солнцем. В рассказе петухи лишились способности петать – следовательно, утро наступило без солнечного *света* в полной тьме. Выявление лексически неоформленной дистанцированной развёртки и её соположение с семантически связанной на глубинном уровне идиомой *конец света* восстанавливает потерянную смысловую зависимость слова *свет* в значении ‘мир’ от значения ‘lux’. В тексте рассказа реализация значения, связанного с освещённостью, развёртывается до значения ‘конец мира’, актуализируя библейскую картину Страшного Суда, Армагеддона. Именно в такой последовательности и описывается наступление Армагеддона, Страшного Суда в Библии. У Ю. Буйды конец оказывается чреватым началом новой жизни. Здесь на это указывает сексуальный символ плодovitости, телесного низа – петух.

К структурно-семантическому типу преобразования фразеологизмов в сборнике относятся приёмы вклинивания, добавления, лексической замены, выведения фразеологизма на уровень подтекста.

В четвёртой главе «**От фонетического уровня к уровню текста: анализ приёмов комического**», состоящей из 5 параграфов, приёмы комического рассматриваются с учётом их поуровневой классификации. Использование разных подходов к анализу текстов Ю. Буйды обусловлено их сложной организацией.

В *первом параграфе* рассматриваются игровые приёмы со звуковой формой слова: игровое разложение лексем, паронимическая аттракция, анаграммирование и транслитерация. Эти приёмы обладают высокой степенью семантической нагруженности, но часто скрыты. Комический эффект возникает при обнаружении приёма и актуализируемого им подтекста. В рассказе «Тема быка, тема льва» с появлением Богини происходит ряд невероятных событий, в том числе мета-

морфоza с картиной, на которой «*дородная* девушка в белом чепце огромными ножницами срезала похожие на *капустные кочаны розы*; рядом, изящно облокотившись на забор, стоял юноша с плетеной корзиной, полной румяных яблок. Но теперь на холсте не было ни девушки, ни юноши, — лишь из кустов торчали чьи-то ритмично дергавшиеся ноги». Анализ этого отрывка позволяет продемонстрировать не только работу приемов, но и оборачиваемость смыслов. Обыгрываются два значения слова *дородная*. Первое, реальное, связано с глаголом *дородить* 'заканчивать роды' (Даль), другое, игровое, возникает при игровом разложении слова на предложно-падежную форму *до родов*, т.е. 'неродившая/нерожавшая'. Актуализация разных значений позволяет интерпретировать «ожившую картину» или как сцену родов, или как сцену зачатия. Эту же семантическую двойственность несет и словосочетание «*похожие на капустные кочаны розы*». Здесь одновременно актуализируются признаки женского начала, невинности и родов (ср.: *найти детей в капусте*). Эти же смыслы активизируются при различных играх с фонетической формой слов. Слово *роза* по принципу паронимической аттракции и через этимологические и межъязыковые переходы (в том числе игровые) связано со словом *роды*. Ю. Буйда игровым образом описывает весь процесс рождения от зачатия до родов. Кодирование смысла осуществляется автором на уровне фонетического сближения, расчленения слова и вторичной семантизации. Комический эффект многократно усиливается при обнаружении многослойной системы кодирования, приводящей к актуализации образов материально-телесного низа.

Во *втором параграфе* рассматриваются механизмы создания комического в прозвищах, а также анализируется перевод прозвищ на английский язык. Особенностью прозвищ является их близость нарицательной лексике (Селищев 1968). Актуализация прозрачной внутренней формы прозвищ вызывает комический эффект. Ю. Буйда, вовлекая прозвища в карнавально-игровой мир своих произведений, выступает продолжателем гоголевской традиции. Рассматриваются каламбурные прозвища (*Колька Урблюд, Лебезьян, Белядь, Алимент и Граммифониха*) и прозвища, относящиеся к понятийной области пьянства (*Чекушка, Чекушонок, Миша Портвейн, Фухфыр*). Для каламбурных прозвищ сложности перевода связаны с проблемой сохранения игры как на уровне смысла, так и на уровне формы. Так, каламбурное прозвище *Лебезьян*, в котором взаимодействует ряд смыслов ('обезьяна', 'лев', 'лебезить'), переведено при помощи лексемы *Boot-Licker* ('подлиза, лизоблюд'). Потерю смыслов русского прозвища переводчик компенсирует игрой новых смыслов, также мотивированных в контексте рассказа: *Boot-Licker* созвучно с лексемой *bootlegger* ('бутлегер', 'самогонщик'), которая содержит два корня: *boot* – 'ботинок', 'бутса', и *leg* – 'нога', но и одновременно 'захватить ногой мяч' (*Лебезьян* – член футбольной команды, игроки которой обычно празднуют победу, выпивая водку из кубка). В случае с прозвищами, обладающими семантикой пьянства, трудность обусловлена частым от-

существом лексических эквивалентов в переводящем языке. Так, в прозвище *Челушка* взаимодействуют два значения: 'четверть литра' и 'большая деревянная колотушка' (Даль). Английский эквивалент прозвища *Half Pint* актуализирует другие, поддерживаемые контекстом рассказа смыслы: англ. *half-pint* – 'полпинты'; 'коротышка', 'ничтожество, человечиска'. Прозвище *Misha Портвейн* передано как *Misha Schnaps*. Замена лексем мотивирована тем, что у англичан портвейн ассоциируется с высококачественным дорогим португальским вином, а в России долгое время портвейном называли самое дешёвое вино. Переводчику О. Реди удалось справиться со сложной задачей и сохранить комический эффект прозвищ.

В *третьем параграфе* рассматриваются игровые возможности приёма интертекстуальности. Ю. Буйда обращается к произведениям мировой литературы (античной, западной, русской), к Библии, к мифам и сказкам. В текстах писателя также присутствуют отсылки к историческим личностям и событиям. Комический эффект приёма базируется на способности интертекстуальных отсылок создавать второй план, контрастирующий с планом принимающего текста. Вторжение «обломка» текста генерирует новые смыслы (Лотман 1992). У Ю. Буйды генерируемые смыслы, как правило, контрастируют по признаку «высокое» – «низкое»/«бытовое» и/или смещены к сфере материально-телесного низа. Интертекстуальные отсылки встраиваются в систему кодов писателя и обрастают новыми смыслами. В произведениях Ю. Буйды комическому обыгрыванию подвергаются:

1. прецедентные имена (*Синдбад Мореход*, *Виллут*, *Тётя Лошадь*, *Чарли Чаплин*). Прозвище *Синдбад Мореход* актуализирует образ легендарного моряка, героя книги «Тысяча и одна ночь». У Ю. Буйды мужской персонаж заменяется на пожилую женщину. Автор комически обыгрывает мотивировку прозвища, которое героиня получила за свои походы за пустыми бутылками. Это достигается посредством внутренней актуализации многозначности слов *ходить*, *ход*, *поход*: они могут относиться к движению как по морю, так и по суше. На имплицитном уровне работает также отсылающее к Библии выражение *по морю аки посуху*. Его второй вариант *по воде аки посуху* и семантика моря как *водного* пространства позволяет перейти к игровому отождествлению воды и водки. Тем самым восстанавливается исходная связь этих однокоренных лексем. Героиня собирает бутылки (из-под водки), а именно в бутылках раньше передавали послания потерпевшие бедствие моряки (бутылки извлекались как бы из-под воды). Она ходит на протезе (которые раньше имели форму бутылки), по бывшей профессии прачка, ее сын утонул, а дочь вышла за пьяницу. Героиня ходит одновременно *посуху по воду* (*по водку*): возвращаясь из своих походов, она выпивает. В рассказе происходит снятие оппозиции «сушь-вода». Героиня на самом деле выпивает на *по-сошок*, чтобы завтра с этим посухом (фаллом, протезом, костылём) отправиться *посуху*. Происходит игра на сближении корня *сох-/сух-/суш-* (сухой) и *сох-/сош-*

(посох). Слово *посох* производно от слова *саха* – др.-русс. ‘кол, дубина, подпорка’. *Посох* *посо́х* – это возможно в том случае, если он был мокрым. Выпивая на *посошок*, Синдбад Мореход делает свой *посох* *сухим*, но одновременно увлажняет *посох* *водой/водкой*. Совершая свои походы, она делает его *сухим*, так как ходит *по суше*. Форма *по суше* при слитном написании дает сравнительную степень прилагательного или наречия *посуше*, а это означает, что героиня ходит все-таки *по морю/по воде/по водке*, и посох при этом становится мокрым. Бутылки, которые собирает Синдбад Мореход, одновременно и пустые из-под воды/водки (сухие), и наполненные водой/водкой – из-под воды (со дна). Рассказ Ю. Буйды «Синдбад Мореход» трагичен. Пересечение понятийных областей трагического и комического представляет собой один из репрезентативных приемов в текстах писателя. Этот прием уходит своими корнями в архаическое прошлое;

2. сюжеты, мотивы, система персонажей. В рассказе «Чёрт и аптекарь» содержится отсылка к мифологическому сюжету об Актеоне, юноше, который подглядывал за купанием богини Артемиды, за что он был превращён в оленя, которого растерзали его же собаки. В рассказе Ю. Буйды происходит превращение аптекаря в кентавра, тоже везде преследуемого собаками. Превращение выступает как наказание за проступок, аналогичный актеоновскому, ср.: аптекарь «отважно приник к замочной скважине, когда красotka безмятежно плескалась в ванне». Красotka была «божественно красива». Буквальное прочтение наречия *божественно*, выполняющего здесь усилительную функцию, выявляет сюжетное сходжение с мифом об Актеоне: в обоих случаях подглядывают за богиней;

3. цитаты. У Ю. Буйды через словосочетание *всяк входивший* («печка, на которую натёкался *всяк входивший*») заявлена интертекстуальная преемственность по отношению к надписи на вратах ада «Оставь надежду всяк сюда входящий» (А. Данте «Божественная комедия»). Эта цитата преобразована при помощи ряда структурных и семантических приемов, в том числе введения нового слова *печка*. В древних культурах ад и печка отождествлялись (ср.: номинация ада – *пекло* ‘огонь в печи’, ‘горячие угли’ и одновременно ‘углубление в шестке печи, куда сгребаются угли’). Ю. Буйда обыгрывает фольклорные представления об аде как земном низе, материнской утробе (М.М. Бахтин). В рассказе *печка*, отождествляемая мифологическим сознанием с адом, игровым образом отсылает к *vaginae*. Одновременно у Ю. Буйды происходит карнавальное инвертирование женского и мужского, что соответствует фольклорным представлениям гротескной топографии, согласно которым рядом с дырой ада (женское лоно) возвышается праздничная скала Иуды или сапфировая колонна с алтарем (мужской орган). Соединение образов ада и материально-телесного низа является признаком карнавального мироощущения (М.М. Бахтин);

4. обыгрывание на аллюзивном уровне. В рассказе «Чудо о Буйных» вводится аллюзивная параллель к повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». Во фразеологизмах *дама сердца* и *дама желудка* в имплицитной форме обыгрывается тема

карт. *Дама сердца* соответствует масти черви, имеющей условное обозначение в виде сердца. *Дама желудка* игровым способом отсылает к этимологически родственному слову *жлуди* (то есть *жёлуди*), означающему карточную масть: крести, трефы (Даль). Получается, что *дама желудка* – это дама трэф, или дама крестей. Обыгрывание смыслов, связанных со словами *сердце*, *тики*, *желудок* (*крести-кресты*), связано, с одной стороны, с трагической составляющей рассказа, но с другой стороны, с гротескным телом, со сферой телесной комикс.

В произведениях Ю. Буйды интертекстуальные связи отсылают одновременно к нескольким источникам, мастерски скрытым автором. Выявление связи текста писателя с претекстом осуществляется на основании ряда языковых маркеров. Это номинации героев, портретные детали, цитаты, фразеологические обороты (языковые и индивидуально-авторские), библейские реалии. Через обращение к интертексту достигается более глубокий уровень вложения смыслов и, соответственно, интерпретации.

В **четвертом параграфе** представлен комплексный анализ приёмов комического в рассказе «Чудо о Буянихе». Рассказ построен на гротескной контаминации трагического (смерти Буянихи) и комического. С одной стороны, сильный комический эффект производят прямые отсылки к телесному низу, ср.: «[Конь] Птица вдруг отчаянно заболтал ногами в воздухе, ассенизационная бочка подпрыгнула на кочке – и поплыла, плавно покачивая исполинскими крыльями, сшитыми из заплатанных ночных сорочек, чиненных-перечиненных носков, трусов, бюстгальтеров». Здесь игровым образом противопоставляются низ (носки, *нижнее* бельё) и верх. С другой стороны, комизм достигается в рассказе при помощи ряда приёмов: семантизации прозвищ, игры со звуковой формой слова, игры на омонимии корней разных слов, игры на многозначности, приёма буквализации, приёма интертекстуальности, контраста бытового и высокого, фантастического и обыденного, реального и ирреального. Основным приёмом служит приём метаморфозы, который является ключевым механизмом развития сюжета. Все метаморфозы в скрытой форме обладают семантикой рождения и имеют отношение к главной теме – смерти Буянихи. Они предвещают её возрождение. В соответствии с мифопоэтической концепцией мира смерть главной героини оборачивается новым рождением. Семантика рождения принадлежит уровню скрытой семантики. Её выявление осуществляется через обращение к авторским метафорам (*«рождение» слова, крика*), через мифопоэтические метафоры-символы (*ключ, солнце, петух, титьё*), образы телесного низа и номинации героев (*Катитоллина, Афиноген, Васька Петух, петушок*).

В **пятом параграфе** на основе комплексного анализа рассказа «Колька Урблюд» выявляется архаическая семантика комического. Смех в архаике был связан с созидющим и одновременно умертвляющим началом – землёй, которая отождествлялась с другим символом жизни, рождения и смерти – производи-



тельным низом человека. В силу этого смех в архаике обладал амбивалентной семантикой рождения и смерти. Описанная в рассказе история жизни Кольки Урблюда заканчивается не просто смертью, но весёлой смертью, и «начинается», выражаясь языком архаических метафор, весёлыми поминками. Эта идея «перехода» от смерти к жизни, от конца к началу поддерживается кольцевой структурой рассказа. В рассказе, как и в круте, начало и конец совпадают (символично, что именно поминальное слово, имеющее в архаике возрождающую силу, начинает и завершает рассказ). В рассказе представлена архаическая концепция, согласно которой «смерти как чего-то конечного, завершённого нет, а есть исчезновение, одновременное появлению», новому рождению (Фрейденберг 1997). В рассказе Ю. Буйды «оживляет» древнее, возрождающее значение смеха, используя для достижения комического эффекта множество приёмов, таких как каламбур, окказионализмы, просторечная и общенная лексика, гиперболы, приём контаминации, приём нарушения ограничений на сочетаемость лексических единиц, градация, контраст повседневного и фантастического, комического и трагического. Подобная работа, направленная на выявление уровня скрытой семантики, может быть проделана и с другими рассказами Ю. Буйды. В каждом рассказе в полной мере отражается мировоззрение писателя.

В **заключении** диссертации излагаются основные результаты исследования.

1. В рассказах Ю. Буйды, составивших сборник «Прусская невеста», отражена архаическая картина мира, согласно которой смерть всегда чревата новым рождением (М.М. Бахтин). Концептуальная оппозиция «жизнь» – «смерть», составляющая смысловой инвариант произведений Ю. Буйды, предопределяет семантическую зону комического у Ю. Буйды: телесность, материально-телесный низ – рождающий и одновременно умертвляющий, а также определяет специфику комического – в текстах писателя оно связано со смертью. В силу этого смерть у Ю. Буйды часто лишена оттенка трагичности. Это особенно ярко видно в рассказах «Колька Урблюд» и «Чудо о Буяниках», где печальное или трагичное постоянно пронизывается смехом и в силу этого растворяются в общей атмосфере безудержного веселья. В этих и других произведениях соблюдается баланс комического (смеха) и трагического, при этом само трагическое часто выступает в ослабленной степени. Равновесие между трагическим и комическим на внешнем (эксплицитном) уровне может быть нарушено. В этом случае на первый план может выходить либо комизм, либо трагизм. Совокупный учёт явного и скрытого уровней семантики восстанавливает в текстах Ю. Буйды баланс присутствия трагического и комического. В этом отражается их исходный архаический синкретизм. На это же указывают и случаи одновременного употребления в одном контексте лексем, относящихся к зоне смеха и плача.

У Ю. Буйды все герои умирают, воскресают, смеются, рожают – всё это одновременно. Но и читатель произведений Ю. Буйды умирает вместе с его героями, ибо писатель, рассказывая *уморительно*, стремится *уморить* нас своими рас-

сказами, и, действительно, мы умираем со смеху. Одновременно это и воскрешающий смех, ибо он рождается в нас и возрождает нас к жизни новой. Но и большой писатель, умирая в своем произведении, рождая его в муках, приобретает в нем бессмертие.

2. Одним из средств выявления содержательного, концептуального уровня произведений Ю. Буйды является исследование авторских приёмов комического. Писателем используются комические приёмы создания гротеска (гипербола, гиперболический троп, гротескные перечисления, гротескная нумерология, карнавальное инвертирование и стилистический контраст), механизмы приёма буквализации (метаморфоза и языковые средства её воплощения, реализованный троп, каламбурный фразеологизм), а также игра со звуковой формой слова и её смыслопорождающие возможности, механизмы создания комического в прозвищах и игровой приём интертекстуальности.

3. В творчестве Ю. Буйды суть некоторых приёмов комического восходит к мифу (приёмы гротеска, метаморфоза, реализованный троп), следовательно, у писателя указанные приёмы представляют особое явление – это не просто стилистическое средство, а способ реконструирования особенностей мифологического мышления.

4. В произведениях Ю. Буйды приёмы часто носят имплицитный характер. Смысл приёма может раскрываться как в контексте одного рассказа, так и в контексте всего текстового пространства; расшифровка приёма может требовать также привлечения дополнительных экстралингвистических знаний. Комизм усиливается в зависимости от степени скрытности и завуалированности приёма.

5. Приёмы, как правило, функционируют в тесной связи друг с другом, и целое складывается из соположения сразу нескольких приёмов. Смысловая корреляция игровым образом переплетённых приёмов эксплицирует завуалированные смыслы. Выявление глубинных смыслов способствует более глубокому пониманию текста и обнаружению скрытых механизмов комического.

6. Приёмы представляют собой широкую разветвлённую систему, охватывающую как пространство целого рассказа, так и совокупного текста сборника рассказов «Прусская невеста».

7. Для поэтики комического Ю. Буйды характерны как традиционные средства комизма, так и индивидуально-авторские. Но и в первом случае приёмы наделяются свойством индивидуальности. Это достигается за счёт понятийной отнесенности приемов, при помощи актуализации окказиональных смыслов и их развёртывания до многоуровневой и многослойной игры.

8. Сложная организация текстов Ю. Буйды предполагает применение разных подходов к анализу механизмов комического. Это анализ отдельных приёмов, объединённых на основании общего механизма создания комического (приёмы гротеска, приём буквализации), анализ приёмов с учётом их поуровневой классификации (фонетический, словообразовательный, лексико-семантический и

текстовый уровень), а также комплексный анализ суммы всех приёмов в рамках единого художественного целого. Это позволяет выделить единый смысловой инвариант всех произведений Ю. Буйды.

9. Поэтика комического у Ю. Буйды обнаруживает черты карнавально-игровой стихии, отсылающей к народной смеховой культуре прошлого. В текстах Ю. Буйды ряд приёмов комического отражает основной карнавалы принцип – это принцип амбивалентности (М.М. Бахтин). Объединение двух противостоящих начал выступает как ведущий принцип организации художественного мира Ю. Буйды и является конститутивным средством создания комизма. Здесь игровым образом сталкиваются следующие противоположные начала: «комическое» и «трагическое», «жизнь» и «смерть», «реальное» и «ирреальное», «фантастическое» и «обыденное», «женское» и «мужское», «высокое» и «низкое», «верх» и «низ», «перед» и «зад».

10. В текстах Ю. Буйды карнавально-игровое амбивалентное начало находит наиболее яркое выражение в гротеске, сущность которого составляет контраст и сочетание противоположностей. У писателя гротеск представляет собой конститутивную форму комического. Для создания гротесковой картины мира Ю. Буйда обращается (помимо языковых приёмов комического) к игровому инвертированию художественной и «действительной» реальности, что является мощным источником комического в текстах писателя. Автор создаёт свою реальность со смещёнными границами, нарушающими принцип правдоподобия, в которой, как на карнавале, не действуют законы реальной действительности. Но одновременно реальная действительность врывается в художественный мир Ю. Буйды, создавая иллюзию реальности описываемых событий. Авторская картина мира, репрезентированная в рассказах Ю. Буйды, – гротескная, фантастическая, сказочная, чудесная, – отражает эстетический тезис писателя об иллюзорной природе искусства.

*Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора общим объемом 2,5 п.л. :*

1. *Вертикова К.А.* Каламбурные прозвища в книге Ю. Буйды «Прусская невеста» и их передача в английском переводе // Семантические процессы в языке и речи: материалы ежегодного научного семинара аспирантов. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2006. – С. 12 – 18.
2. *Дегтяренко К.А.* Приёмы и средства создания комического в рассказе Ю. Буйды «Колька Урблюд» // Семантические процессы в языке и речи: материалы ежегодного научного семинара аспирантов. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. – С. 28 – 36.
3. *Дегтяренко К.А.* Прозвища «беспричинных людей» в книге Ю. Буйды «Прусская невеста» и особенности их передачи на английский язык // Структура текста

и семантика языковых единиц: сборник научных трудов. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. Вып. 4. – С. 139 – 148.

4. *Дегтяренко К.А.* Архаическая семантика комического в языке и структуре рассказа Ю. Буйды «Колька Урблюд» // Геополитика и русские диаспоры в Балтийском регионе. Ч. 2: Уроки истории и современность. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. – С. 139 – 151.

Статья в ведущем рецензируемом научном журнале, включённом в перечень ВАК:

5. *Дегтяренко К.А.* Метаморфоза как способ репрезентации мифологического мышления в рассказе Ю. Буйды «Чудо о Буянихе» // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 8: Сер. Филологические науки. – Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. – С. 49 – 54.

**Дегтяренко Ксения Андреевна**  
**Языковые приёмы комического в книге рассказов Ю. Буйды**  
**«Прусская невеста»**

**Автореферат**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата филологических наук**

Подписано в печать 19. 10. 2009 г.  
Ризограф. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 1,5  
Уч.-изд. л. 1,3. Тираж 100 экз. Заказ 250

Издательство Российского государственного  
университета им. И.Канта  
236041, г. Калининград, ул. А.Невского, 14







102